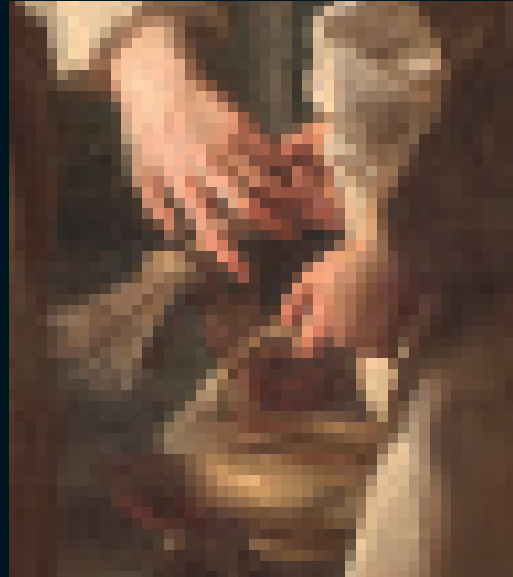


Pompeo Batoni e Milano: lezioni “di buon gusto e raziocinio naturale”¹



Alessandro Morandotti

I soggetti della storia sacra, o profana vogliono essere trattati semplicemente, e con la stessa verità, che si ricerca nella maniera di scriverli.

(J.B. Boudard, *Iconologie tirée de divers auteurs*, Parma 1759)

Sorprende ogni volta ricordare la puntualità con la quale Milano, nel Settecento, intercetta, tra i primi centri italiani ed europei, i nuovi talenti artistici nazionali². Poco prima dell'avvio del secolo avviene con Sebastiano Ricci, “scoperto” a Parma, negli anni della formazione, dal marchese Cesare Pagani; accade poi nei primi decenni del XVIII secolo con Giambattista Tiepolo (1696-1770) e Bernardo Bellotto (1722-1780) e, in ugual misura, con uno sguardo significativamente non più diretto a Venezia ma verso Roma, con Pierre Subleyras (1699-1749) e Pompeo Batoni (1708-1787). Questi due artisti, e con loro Giuseppe Bottani (1717-1784), un lombardo emigrato a Roma, “regalano” alla città cinque pale d'altare che, arrivate in due importanti chiese cittadine (il distrutto edificio dedicato ai Santi Cosma e Damiano e la chiesa di San Vittore) si qualificano come le più aggiornate testimonianze artistiche presenti nella capitale del Ducato poco prima della metà del secolo.

Sono dipinti molto diversi tra di loro ma in ugual modo emblematici per definire le scelte di questi protagonisti della scena artistica a Roma, dove la continuità del linguaggio classicista, pur nelle diverse declinazioni possibili, costituisce, tra Seicento e Settecento, il viatico per la nuova centralità dell'Urbe nell'Europa neoclassica³. Una programmatica e coerente linea stilistica che non trova analogie in altri cruciali centri artistici del tempo, aperti alla sperimentazione e ai rivolgimenti di gusto, come è il caso di Venezia e di Parigi, capitali delle arti nel Settecento del capriccio, del virtuosismo e della fantasia più sfrenata⁴.

Come è stato scritto, “l’esportazione del ‘corretto’ stile romano in Lombardia risaliva a quando nella stessa Milano i girolamini avevano provveduto a scegliere proprio nel gruppo dei classicisti più quotati attivi nell’Urbe gli autori e i quadri per la loro chiesa dei Santi Cosma e Damiano rinnovata a partire dal 1738”⁵.

La vicenda del cantiere dei Santi Cosma e Damiano, da cui provengono le quattro pale romane di Brera, è restituita da Isabella Marelli in un testo specifico di questo volume, ma va qui sottolineata la frattura nell’assetto dell’edificio dopo i rivolgimenti promossi dall’abate generale Paolo Alessandro Serponti, “vero motore della ridecorazione settecentesca della chiesa milanese”⁶. Le pale più antiche di Giuseppe Nuvolone, Filippo Abbiati e Legnanino, anch’esse in gran parte trasmigrate a Brera dopo la soppressione dei girolamini nel 1796, rimangono qualificate testimonianze della tradizione locale, ma di una stagione ben distinta. Basterebbe pensare alle scelte di Legnanino nei suoi due capolavori dell’estrema maturità, databili verso la fine del primo decennio del Settecento, antefatto più immediato agli arrivi da Roma; la rilettura di Correggio, attraverso il filtro stregato del barocco genovese (Domenico Piola, Gregorio De Ferrari, ma anche – per gli echi berniniani – Giovanni Battista Gaulli e Pierre Puget) ci consegna opere orchestrate con ardite prospettive multifocali, cambi di ritmo improvvisi, preziose modulazioni chiaroscurali e stesure guizzanti, specie nei panneggi.

Siamo lontani dalla sobria severità, dalla trattenuta eloquenza delle pale romane, il cui arrivo, scaglionato lungo circa sette anni, tra il 1739 e il 1745 circa, segna una vera e propria cesura nella storia del cantiere ma anche di tutta la città. Le pale romane testimoniano innanzitutto i legami degli artisti ingaggiati con personalità vicine all’ordine dei girolamini⁷, anche se, almeno Subleyras e Batoni, al lavoro fin dal 1738, non sembrano tenere in alcun conto la comune destinazione delle proprie opere, davvero distanti per scelte compositive e di stile.

Subleyras, il pittore francese radicatosi a Roma fin dagli anni del suo giovanile soggiorno in qualità di *pensionnaire* all’Accademia di Francia, licenzia due dipinti neoseicenteschi nello spirito, molto differenti tra di loro e in ugual misura lontani dal suo primo grande capolavoro sacro, la *Cena in casa di Simone* dipinta nel 1737 per il convento dei canonici lateranensi ad Asti (oggi al Musée du Louvre): una rilettura delle *Cene* di Paolo Veronese alla

luce del classicismo di Nicolas Poussin⁸. La dinamica *Visione di san Girolamo* (fig. 1), datata 1739, sembra tradire la “foga ancora barocca”⁹ simile a quella con la quale affrontano il tema artisti seicenteschi come Giovan Battista Langetti, anche se “questa visione drammatica e profetica si esprime attraverso la bellezza delle forme della statuaria antica e della luminosità del colore”¹⁰, trovando, nella retorica dei gesti del santo, una strada per l’idealizzazione delle figure. Il nome di Guido Reni è stato evocato a confronto¹¹, ed è certo entro lo studio della tradizione italiana seicentesca che va collocato quel dipinto, mentre è tutta francese, anche per le scelte del partito luminoso dalle dominanti avorio e grigio perla, la solenne e austera scena di meditazione davanti alla croce nel *Cristo in croce tra sant’Eusebio, san Filippo Neri e la Maddalena* (fig. 2) licenziato qualche anno dopo (1744) per lo stesso cantiere milanese, dipinto nel quale le emozioni sono trattenute e quasi sospese conferendo alle figure il carattere di “personaggi sublimati”¹².

La pala di Pompeo Batoni (pp. 80-85), di meditata esecuzione (1738-1740), traduce altre esperienze e rivela la “sincerità della sua fede nella bellezza ideale, nel decoro e negli altri fondamenti della ‘Grande Maniera’ che, dal Seicento in poi, sulla base dell’opera di Poussin e di Annibale Carracci aveva costituito l’obiettivo principale dei pittori romani”¹³.

Il dipinto oggi a Brera è peraltro una delle prime dichiarate e stringenti adesioni del pittore ai modelli di Raffaello, anche nelle scelte cromatiche molto smorzate e delicate come raramente avviene nelle opere di Batoni, sempre smaltate e cromaticamente preziose. L’esecuzione cade poco dopo l’arrivo a Brescia della *Presentazione al tempio* per Santa Maria della Pace (1735-1736), mentore il vescovo Angelo Maria Querini, al quale si deve anche il suggerimento di ingaggiare il pittore da parte dei girolamini per la loro chiesa dei Santi Cosma e Damiano. La pala bresciana, molto articolata e in debito con un’invenzione di Federico Barocci divulgata anche in incisione¹⁴, è rivisitata nella prova milanese nel segno della semplificazione e dell’armonia compositiva. La devozione per il maestro di Urbino si coglie in ogni dettaglio: il san Giuseppe pensoso, il gruppo della Madonna col Bambino sono riletture evidenti delle invenzioni di Raffaello, al quale riconduce anche l’angelo in volo che sparge fiori, una riproposizione slanciata ed elegante dell’angelo della *Sacra Famiglia* di Francesco I oggi al Louvre, un dipinto che Batoni ammirava particolarmente¹⁵.

Pagine seguenti

1. Pierre Subleyras
Visione di san Girolamo, 1739
Milano, Pinacoteca di Brera,
Reg. Cron. 419 (dalla chiesa dei
Santi Cosma e Damiano alla Scala)

2. Pierre Subleyras
*Cristo in croce tra sant’Eusebio,
san Filippo Neri e la Maddalena*,
1744
Milano, Pinacoteca di Brera,
Reg. Cron. 415 (dalla chiesa dei
Santi Cosma e Damiano alla Scala)



La pala di Milano cade in anni di esercizi continui sull'opera di Raffaello, come ci ricorda almeno una lettera di Batoni scritta nel giugno del 1740 a un suo importante committente di Lucca, Lodovico Sardini, nella quale l'artista si dichiarava speranzoso di potere eguagliare il "divino Raffaello, pittore da me molto amato, e venerato sopra tutti gli altri [...] riconoscendo in esso tutta la perfezione dell'arte, che in altri celebratissimi pittori ha trionfato in parte la eccellenza, chi nel colorito, chi nel disegno, chi nell'inventare, o pure nel panegiare e cose simili, ma in Raffaello ha trionfato tutto, e ha tutte le eccellenze de li altri pittori unite insieme"¹⁶. La pala di Milano è una spia di questa adesione senza riserve e anche la prova che le sue speranze di diventare un "nuovo Raffaello" non erano velleitarie, come presto sanciranno alcune voci della letteratura artistica, ricordando che "il celebre Sig. Pompeo Batoni Lucchese meritatamente si può dire il Raffaello dei nostri tempi"¹⁷.

A questa lezione di grazia e di "buon gusto e raziocinio naturale" si adegnerà presto Giuseppe Bottani, al quale si deve la pala che chiude, nel 1745, l'allestimento degli altari rinnovati nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano: perfetto *pendant* del quadro di Batoni per la qualità della luce cristallina e l'aderenza a Raffaello (in questo caso però rivisto soprattutto attraverso gli "occhi" di Guido Reni).

Ci si domanda se non sia stato proprio Batoni a suggerire l'ingaggio di Bottani, con il quale condivideva commissioni e amicizia professionale¹⁸, visto che, come è stato indicato negli studi, non si deve escludere che qualche anno prima Subleyras si preparasse a eseguire un quadro dello stesso soggetto forse destinato alla chiesa milanese, di cui conosciamo un bozzetto nella Hatton Gallery di Newcastle upon Tyne, apparentemente mai tradotto in un'opera compiuta¹⁹.

Il 1745, l'anno dell'arrivo della pala di Bottani, è anche la data della seconda pala milanese di Pompeo Batoni, licenziata per gli olivetani di San Vittore e ancora *in situ* nella cappella dedicata al beato Bernardo Tolomei (pp. 71, 73, 75, 77-79), fondatore dell'ordine morto nel 1348 a causa della pestilenza che imperversò nell'Europa del tempo e contro la quale si prodigò attivamente, come ricorda il soggetto del suo dipinto in San Vittore²⁰. Vedere oggi, nelle sale della Pinacoteca di Brera, *Il Beato Bernardo Tolomei assiste le vittime della peste* a fianco della pala

3. Giuseppe Bottani
*Partenza di santa Paola romana
per la Terra Santa*, 1745
Milano, Pinacoteca di Brera,
Reg. Cron 410 (dalla chiesa dei
Santi Cosma e Damiano alla Scala)



per la chiesa dei Santi Cosma e Damiano sarà estremamente suggestivo, perché si coglieranno le diverse attitudini del pittore, in San Vittore meno vincolato dalla devozione per Raffaello e più libero di sperimentare soluzioni spettacolari, dal punto di vista compositivo come sul fronte delle cromie e dei giochi chiaroscurali; basterebbe pensare all'idea magnifica di lasciare in un'ombra dolce e quasi trasparente i corpi senza vita degli appestati visti in scorcio nell'immediato primo piano, quasi un proscenio, per poi puntare le luci quasi accecanti sul pavimento rialzato dove si svolge l'azione principale. Qui, in una serrata composizione a fregio, il beato Tolomei assiste un giovane prossimo alla morte con il conforto dei sacramenti e la scena risulta estremamente animata anche per il vorticoso gioco delle pieghe delle tonache e dei mantelli dei due olivetani, di un colore avorio con riflessi perlacei giocato volutamente a contrasto con il carminio e il turchese degli abiti del giovane morente. Senza negare i "principi classicisti della composizione che prevedeva poche figure principali, focalizzando l'attenzione sugli atteggiamenti e sui gesti"²¹, Batoni concede qualcosa al Settecento più virtuoso, quasi macinando pietre orientali per l'emulsione dei colori sulla tavolozza. Qualcosa del genere avverrà ancora in un'altra indimenticabile pala destinata a un piccolo centro lombardo, Chiari, dove nel 1750 arrivò l'*Immacolata concezione* (fig. 5) che si vede ancora al suo posto²². Verdi giada, blu zaffiro, rossi carminio marezzati brillano come nelle più belle opere di Benedetto Luti, uno dei suoi riconosciuti maestri, e di Corrado Giaquinto, forse uno dei più grandi coloristi attivi nella Roma del Settecento.

Ci si interrogherà, infine, di fronte a tutti questi arrivi illustri da Roma che avevano davvero sconvolto il panorama coevo, circa le reazioni della comunità degli artisti lombardi. In quello stretto giro d'anni intorno al 1740-1750 nessuno sembra avere distolto lo sguardo dai modelli consolidati, e l'evidente frattura col presente e col passato provocata dalle opere di Subleyras, Batoni e Bottani oggi raccolte in un'emblematica sala della Pinacoteca di Brera risulta esplicita solo ai nostri occhi di interpreti moderni. Si ha infatti la sensazione che quei quadri rimanessero testimonianze in qualche modo isolate in una città che continuava a preferire Tiepolo, Mattia Bortoloni e molti epigoni locali di quella frizzante stagione veneta o si rifugiava, per reazione alla capricciosa fantasia dei veneziani, nel culto intramontabile di Correggio, di cui si segue

come un filo rosso la fortuna a Milano tra la fine del Cinquecento e l'età neoclassica²³.

Le pale romane entrarono davvero in gioco nelle vicende artistiche della città solo intorno agli anni in cui Carlo Bianconi ebbe modo di tesserne l'elogio nella sua *Nuova guida di Milano* del 1787, con una spiccata preferenza per le opere di Batoni e Bottani; nelle parole dell'erudito bolognese, allora da qualche tempo "al governo" dell'Accademia di Brera (di cui dal 1778 era segretario, a due anni dalla fondazione nel 1776), le opere di Subleyras apparivano "stimabili" e di disegno "giusto e facile", mentre quella di Batoni "può giustamente guardarsi come una delle migliori sue operazioni", così come la pala di Bottani, "delle [sue] più belle opere", dipinta "maestosamente"²⁴. Qualcosa era cambiato e nel nuovo clima neoclassico delle accademie e delle riforme urbanistiche e artistiche che interessarono la Lombardia austriaca negli anni di Maria Teresa e Giuseppe II, quei pittori di cultura romana, e le loro opere, divennero un esempio da seguire. Bottani era stato chiamato a Mantova nel 1770 per dirigere la Reale Accademia, mentore certo il ministro plenipotenziario Carlo Firmian, che ne collezionava le opere²⁵, mentre a Batoni continuavano a venire tributati elogi pubblici in ogni parte d'Italia e ne veniva esaltato il profilo anche in contrapposizione al nuovo mito di Anton Raphael Mengs (1728-1779); Onofrio Boni, nella sua biografia dedicata al pittore lucchese edita nel 1787, sentenziava: "ebbe il Batoni un gusto naturale che trasportavalo al bello senza ch'egli se n'accorgesse; il Mengs vi arrivò con la riflessione e con lo studio"²⁶.

Non sorprende che Carlo Bianconi, come atto consequenziale dell'interesse critico per le opere romane conservate nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano, ne assicurasse il valore di esempio per gli artisti a lui coevi promuovendone il trasferimento nel palazzo di Brera intorno al 1797, anno della soppressione dell'ordine dei girolamini; Bianconi si affrettava allora a scrivere al ministro dell'Interno perché venissero destinati a Brera i quadri della chiesa, "per ottenere a vantaggio della gioventù studiosa del disegno e pittura le pitture della soppressa chiesa di S. Damiano alla Scala"²⁷.

Negli stessi anni, il confronto tra Batoni e Mengs diventava, anche grazie alle scelte di Bianconi, un perno intorno al quale stava crescendo la collezione didattica di nudi accademici al servizio degli allievi di Brera, come ci ricorda qui a fianco il testo di



4. Pompeo Batoni (da)
Immacolata concezione, 1750 (?)
Isola Bella (Verbania),
Palazzo Borromeo

5. Pompeo Batoni
Immacolata concezione, 1750
Chiari, chiesa dei Santi Faustino
e Giovita

Francesca Valli, alla quale si devono, dopo le aperture di Stefano Susinno, gli studi più aggiornati sulla collezione grafica dell'Accademia, mentre il nome di Batoni si affacciava “prepotentemente”, più o meno a proposito, nelle collezioni più illustri della città. Firmian ne possedeva diverse opere, tra copie di cui è stato possibile in recenti studi accertare l'origine²⁸ e un esemplare da ritrovare (un *Sacrificio di Ifigenia*, anch'esso in relazione a un'invenzione



conosciuta dell'autore) assegnato con sicurezza al pittore lucchese nell'inventario *post mortem* della sua raccolta (1782)²⁹; l'attendibile elenco venne stilato proprio con il coordinamento di Carlo Bianconi, che firmerà quasi contestualmente il più selezionato catalogo di vendita della collezione, dispersa per la necessità di far fronte ai numerosi debiti accumulati da Firmian³⁰.

Quasi negli stessi anni, il nuovo interesse per Batoni nella Milano neoclassica si segue molto bene in un contesto qualificato, visto che il suo nome è spesso evocato nelle stanze del Palazzo Borromeo dell'Isola Bella, dove Carlo Bianconi era di casa, costantemente invitato come ascoltato consigliere per la revisione dell'allestimento della Galleria dei Quadri, termometro aggiornato degli interessi artistici della famiglia, sensibile alle "mode" e al canone artistico dominante³¹.

Quasi a segnare la via di affermazione del classicismo romano nella Milano di fine Settecento, nel 1793 giunse all'Isola un'eredità importante, vale a dire la raccolta formata dal cardinale Vitaliano Borromeo (1720-1793) durante i suoi impegni presso la corte pontificia, dove è documentato dal 1778 all'anno della morte, e per questo perfettamente aggiornato su molte novità maturate nel "tempio del vero gusto" negli anni del pontificato di Pio VI. Alcuni dipinti provenienti dal lascito del cardinale, opere di artisti coevi ma anche di maestri del passato, vennero subito accolti, e in posizioni eminenti, lungo le pareti della Galleria dei Quadri dal nipote Giberto V, sensibile certo all'orientamento filoclassicista dello zelante congiunto³².

Qui conta però rievocare il destino di due opere che arrivano da Roma con l'assegnazione a Pompeo Batoni e alla sua scuola; all'interno dell'elenco di "n. 82 Quadri [...] parte Moderni parte Antichi" che accompagna, in data 14 settembre 1793, la richiesta di esportazione da Roma verso Milano dei beni artistici provenienti dalla collezione del defunto cardinale, si trova menzione di "Un Quadro in misura di Colonna di pal: 4 e 2 p. alto rapp. te il Padre Eterno, Concezzione, e Gloria d'Angeli abbozzetto di Battoni" e poi, di identico soggetto ma di misura ben distinta, "Un Quadro di pal:2 circa p. alto rapp. te La SS.ma Concezzione con Gloria di Angeli della Scuola di Battoni". Gli studi hanno permesso di identificare con certezza nel quadro considerato allora della scuola di Batoni un'opera molto tipica di Antonio Cavallucci (1752-1795), pittore romano celebrato dalle fonti, di cui il cardinale

Borromeo fu attento estimatore, e artista dal profilo ben distinto da quello di Batoni³³.

Conosciamo invece l'"abbozzetto" registrato come opera di Batoni nel 1793³⁴, un modelletto in relazione alla pala di Chiari (fig. 4) sulla cui autografia non si può concordare, per la stesura sommaria e i toni caricati con i quali sono restituite le fisionomie delle figure degli angeli e della Vergine. Si tratta di un dipinto che testimonia l'interesse del cardinale Borromeo per un pittore molto noto nella Roma dei suoi anni, di cui peraltro sceglie di avere il "ricordo" di un'opera legata alle sue terre di origine. Non si può che catalogare quel dipinto giunto all'Isola Bella da Roma come una copia antica da un'invenzione di Batoni³⁵, pur nella difficoltà di accertare se considerarlo una copia eseguita da un allievo del pittore o invece da uno dei numerosi artisti che ne frequentavano la bottega, e di cui solo in pochi casi conosciamo i nomi. Quello che è certo è che la copia venne eseguita a Roma prima che il dipinto partisse per la Lombardia, ed è quindi proprio nello studio di Batoni che è stata pensata e messa in opera.

Studi recenti si sono interrogati circa l'organizzazione e la suddivisione del lavoro nella bottega di Batoni³⁶, prendendo spunto anche da un'importante scoperta documentaria, vale a dire il ricco carteggio (1740-1748) tra il pittore e il collezionista fiorentino Andrea Gerini. Nelle lettere, tra le numerose informazioni utili a documentare la vita professionale dell'artista, è emersa la sua reticenza a inviare disegni e modelli in corso d'opera ai suoi committenti, apparentemente per accendere il desiderio della rivelazione finale, ma forse piuttosto per difendere le proprie invenzioni fino al momento in cui fossero realizzate, accettate (e pagate). Così, in una lettera molto involuta del 1746, Batoni scrive a Gerini: "Desiderando il Cavaliere di vedere due soli segni del soggetto fatti da uno de miei giovani [...] sa molto bene V.S. ill.ma, che io non ho troppo il far ciò stante che il mio desiderio si è, che arrivino nove e all'improvviso l'opere mie, la ragione s'è perché non fanno mai quella specie, che soliano fare all'improvviso, quando prima s'è veduto il disegno. Onde se il Sig.re Cavaliere mi volesse in ciò dispensare, mi farebbe cosa grata. In caso contrario guaritomi che mi sarà un mio giovane, quale è ammalato, gli farò fare quel tanto che egli mi comanderà"³⁷.

Il controllo e la supervisione costante delle opere uscite dal suo studio riguarda quindi anche opere eseguite da allievi che

potavano fungere da prima idea per i committenti particolarmente insistenti o anche essere solo “ricordo ulteriore del dipinto, forse perché l’originale era destinato a qualcun altro”³⁸. Ci si dovrà quindi ancora interrogare caso per caso sulla natura dei “bozzetti” in relazione alle opere di Batoni, in qualche occasione eseguiti personalmente per la qualità specifica che li caratterizza, anche se è verosimile pensare che in molti casi i modelletti che si conoscono siano fatti per lo più da allievi anche quando “presentano significative differenze con la composizione finale, differenze che occasionalmente sono state considerate una prova della loro autografia”³⁹.

Di questa natura ambigua è il modelletto con *Il Beato Bernardo Tolomei assiste le vittime della peste*⁴⁰, presentato accanto al dipinto di San Vittore in questo nuovo dialogo (pp. 70, 72, 74, 76), e documentato anticamente in casa Borromeo come opera di Pompeo Batoni⁴¹. Le varianti che si riscontrano rispetto all’opera finita riguardano il volto del beato, più giovane e con meno capelli nel dipinto Borromeo, così come quello del giovane inginocchiato che soccorre l’appestato morente, nonché lo sfondo a paese che si apre al centro, meno arioso e caratterizzato da un edificio incombenente che non sarà più messo in opera nella versione definitiva. L’esecuzione, nel bozzetto, è un poco meccanica in alcuni dettagli (le due figure di giovani a sinistra, il paesaggio sullo sfondo) e la qualità dell’opera generalmente meno sostenuta rispetto a un esemplare autografo di Batoni, anche se, per le non disprezzabili qualità cromatiche e disegnative, il dipinto Borromeo si può catalogare come un’opera coeva, nata verosimilmente nella bottega di Batoni come testimonianza o ricordo di una prima idea della composizione poi abbandonata⁴².

Quello che conta rimarcare in chiusura di questo testo è che la famiglia Borromeo lo considerava tra i “Quadri dei migliori autori” presenti nel palazzo dell’Isola Bella in una lista del 1833⁴³, vale a dire in una data che cade a breve distanza dal significativo elogio tributato a Batoni da un letterato legato all’ambiente milanese come Stefano Ticozzi. Acclamato erede ideale di Raffaello (“e tale da dividere con Raffaello Mengs, la gloria di primo pittore dei suoi tempi”) nella voce edita nel 1831 del suo *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musaicisti, niellatori, intarsiatori d’ogni età e d’ogni nazione* (quattro volumi stampati tra il 1830 e il 1833)⁴⁴, Batoni

viveva una sua “rivincita”, dopo che pochi anni prima alcuni illustri teorici e uomini di lettere come Francesco Milizia e Pietro Giordani lo avevano “confinato” tra i maestri di un Settecento virtuoso e barocco⁴⁵. A Milano, e negli ambienti dell’Accademia di Brera che Ticozzi frequentava, doveva ancora risuonare l’eco della stima per la pala braidense di Batoni da parte di Giuseppe Bossi. Nel primo catalogo delle “opere di disegno pubblicamente esposte” nei locali della Galleria dell’Accademia prima dell’inaugurazione della Pinacoteca nel 1809, Bossi esalta quel dipinto, di “elegante e nitida esecuzione”, ricordandone, come a ben vedere non si potrebbe fare diversamente, la stretta adesione a Raffaello⁴⁶.

¹ La citazione è tratta da O. Boni, *Elogio di Pompeo Girolamo Batoni*, Stamperia Pagliarini, Roma 1787 (edito nello stesso anno anche sulle pagine della rivista “Memorie per le Belle Arti”).

² Per gli artisti di “Venezia”, con bibliografia di sintesi: A. Morandotti, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra ’600 e ’800*, Milano 2008, pp. XIV, XXXVI, note 25-27.

³ Questa continuità si segue bene nella lucida sintesi di L. Barroero, S. Susinno, *Roma arcadica capitale universale delle arti del disegno*, in “Studi di Storia dell’Arte”, 10 (1999), pp. 89-178; si veda anche E.P. Bowron, *Painters and Painting in Settecento Rome*, in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, 16 marzo - 18 maggio 2000; Houston, Museum of Fine Arts, 25 giugno - 17 settembre 2000), a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, Philadelphia-London 2000, pp. 295-303.

⁴ Su questo ideale “gemellaggio”, ad apertura di secolo, si leggerà, P. Rosenberg, *Parigi-Venezia o, piuttosto, Venezia-Parigi: 1715-1723* (2002), ora in P. Rosenberg, *Da Raffaello alla Rivoluzione. Le relazioni artistiche tra la Francia e l’Italia*, Milano 2005, pp. 115-128.

⁵ L. Barroero, S. Susinno, *op. cit.*, pp. 126-127.

⁶ *Ibid.*

⁷ Per Batoni il cardinale veneziano Angelo Maria Querini (1680-1755), vescovo di Brescia tra il 1727 e il 1755 e grande promotore dell’attività del pittore fin dagli esordi (si vedano almeno *Pompeo Batoni. Prince of Painters in Eighteen-*

th-Century Rome, catalogo della mostra [Houston, Museum of Fine Arts, 21 ottobre 2007 - 27 gennaio 2008; Londra, The National Gallery, 20 febbraio - 18 maggio 2008], a cura di E.P. Bowron, P.B. Kerber, New Haven-Houston 2007, pp. 1-5; G. Fusari, *Batoni e il cardinale Querini*, in *Intorno a Batoni*, convegno internazionale di studi [Roma, Palazzo delle Esposizioni, 3-4 marzo 2009], a cura di L. Barroero, Lucca 2009, pp. 17-26). Nel caso di Subleyras, il procuratore generale dell’ordine di stanza a Roma, l’abate Diego Revillas y Solis (*Subleyras, 1699-1749*, catalogo della mostra [Parigi, Musée du Luxembourg, 20 febbraio - 26 aprile 1987; Roma, Accademia di Francia, Villa Medici, 18 maggio - 19 luglio 1987], a cura di O. Michel, P. Rosenberg, Paris 1987, p. 98).

⁸ *Ibid.*, pp. 196-200, n. 33.

⁹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 245.

¹² *Ibid.*, p. 99.

¹³ E.P. Bowron, *Pompeo Batoni, “nato Pittore”*, in *Pompeo Batoni (1708-1787). L’Europa delle corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008 - 29 marzo 2009), a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Milano 2008, p. 29. La citazione non si riferisce al dipinto di Brera ma restituisce bene il clima culturale in cui è nata.

¹⁴ E.P. Bowron, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of the Paintings*, 2 voll., New Haven-London-Houston, 2016, I, pp. 9-10, n. 5.

¹⁵ Come è evidente da una lettera scritta al marchese Andrea Gerini nell’agosto

del 1743, a proposito dell'esecuzione di una *Sacra Famiglia* allora in corso d'opera: “questo soggetto [...] si confà a tutti i genii delle persone, et ancora tutti li pittori hanno avuto molto piacere di dipingerlo, come se ne vede di Raffaello, quella celebre, che ha il re di Francia” (M. Ingendaay, “*Posso vantarmi d'avver un gran Protettore. Il carteggio tra Pompeo Batoni e il marchese Andrea Gerini, 1740-1748*, in *Pompeo Batoni (1708-1787)*... cit., p. 389).

¹⁶ Passo valorizzato in F. Mazzocca, *Il volo di Icaro: fortuna e sfortuna di Batoni tra Settecento e Ottocento*, in *Pompeo Batoni (1708-1787)*... cit., p. 170.

¹⁷ Così scrive Anton Francesco Gori nella riedizione della vita di Michelangelo del Condivi (1746) dedicata al marchese Gerini: F. Mazzocca, *op. cit.*, p. 170.

¹⁸ A titolo d'esempio, nel 1753, Batoni si fa intermediario con il marchese Gerini per il pagamento di un dipinto eseguito per il collezionista fiorentino da Giuseppe Bottani: M. Ingendaay, *op. cit.*, p. 376.

¹⁹ *Subleyras, 1699-1749* cit., pp. 99, 242-243, n. 65.

²⁰ E.P. Bowron, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue*... cit., I, pp. 88-90, n. 74.

²¹ E.P. Bowron, in *Pompeo Batoni (1708-1787)*... cit., p. 242, n. 27.

²² E.P. Bowron, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue*... cit., I, pp. 157-159, n. 134.

²³ A. Morandotti, *La pittura*, in F. Mazzocca, A. Morandotti, E. Colle, *Milano neoclassica*, con la collaborazione di E. Bianchi, Milano 2001, pp. 419-443.

²⁴ C. Bianconi, *Nuova guida di Milano*, Milano 1787, p. 442. Sul ruolo cruciale di Bianconi, arbitro del gusto nella Milano in cui apriva i battenti l'Accademia di Brera, e della sua guida artistica, si veda A. Scotti, *Carlo Bianconi e l'architettura attraverso la 'Nuova Guida di Milano'*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di G.C. Sciolla, V. Terraroli, Bergamo 1995, pp. 263-268. Si veda anche il testo di Francesca Valli in questo volume, pp. 33-41.

²⁵ Sulle committenze di Firmian a Bottani, dopo le aperture di Aurora Scotti ed Eugenia Bianchi, si veda S. Susinno, in *La Milano del Giovìn Signore. Le arti nel Settecento di Parini*, catalogo della mo-

stra (Milano, Palazzo Morando Attendolo Bolognini, 14 dicembre 1999 - 12 aprile 2000), a cura di F. Mazzocca, A. Morandotti, Milano 1999, pp. 223-225, n. 21.

²⁶ Passo valorizzato in S. Rolfi Özvald, *Onofrio Boni e l'Elogio di Pompeo Girolamo Batoni del 1787*, in *Intorno a Batoni* cit., p. 186.

²⁷ R. Cassanelli, *Le origini della Pinacoteca di Brera*, in *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica cisalpina*, atti dell'incontro di studio (Milano, 4-5 febbraio 1997), a cura di L. Castelfranchi, R. Cassanelli, M. Ceriana, Milano 1999, p. 319, nota 19.

²⁸ S. Ferrari, *Anatomia di una collezione d'arte: i dipinti e le sculture del conte Carlo Firmian*, in “Studi Trentini. Arte”, XCI (2012), I, pp. 110-111.

²⁹ *Ibid.*, pp. 110, 123: “Il Sacrificio d'Ifigenia con numeroso popolo di Pompeo Battoni per traverso Braccia I alto once II ben conservato”. La descrizione dell'inventario corrisponde a un'opera di Batoni commissionata da John Blackwood per il patrigno Thomas Mansel di Margam, di cui si conoscono diversi “bozzetti”, non sempre autografi, tra i quali va annoverato anche il perduto quadro già Firmian (E.P. Bowron, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue*... cit., I, pp. 54-57, n. 48).

³⁰ Per questi due importanti strumenti utili allo studio della collezione Firmian, si veda S. Ferrari, *op. cit.*, pp. 93-140.

³¹ A. Morandotti, *La formazione della Galleria e la sua storia tra la seconda metà del Seicento e la fine del Settecento*, in *Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella*, a cura di A. Morandotti, M. Natale, Cinisello Balsamo (Milano) 2011, p. 38.

³² *Ibid.*, pp. 36-38; A. Morandotti, *Un'eredità romana per l'Isola Bella: la collezione del cardinale Vitaliano Borromeo (1720-1793)*, in *Il laboratorio del Settecento. Legislazione, tutela, pubblico e mercato nella seconda metà del XVIII secolo*, incontro seminario organizzato dal Dipartimento di Studi Storico-artistici, Archeologici e sulla Conservazione (Roma, 5 ottobre 2009), a cura di S.S. Meyer, S. Rolfi Özvald, San Casciano Val di Pesa (Firenze) 2011, pp. 32-40.

³³ A. Morandotti, in *Collezione Borromeo*... cit., pp. 375-377, n. 120.

³⁴ Olio su tela, 98 × 54,5 cm, Isola Bella, Palazzo Borromeo.

³⁵ Dopo avere riesaminato il bozzetto di casa Borromeo in previsione della mostra di Brera, non si può che concordare con E.P. Bowron: “an anonymous copy after the finished composition” (*Pompeo Batoni. A Complete Catalogue*... cit., I, p. 157). Le misure indicate da Bowron vanno rettifiche come qui indicato, nota 34.

³⁶ C. Mazzarelli, S. Rolfi Özvald, *Pratiche di atelier e strategie di mercato*, in *Pompeo Batoni (1708-1787)*... cit., pp. 50-52; P.B. Kerber, *La precisione del momento: testo e contesto nella pittura di storia di Batoni*, in *ibid.*, pp. 79-80.

³⁷ La lettera, resa nota da Ingendaay (*op. cit.*, p. 396, n. 61), è stata valorizzata da P.B. Kerber, *op. cit.*, p. 79.

³⁸ *Ibid.*, p. 80.

³⁹ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁰ Olio su tela, 90 × 59,8 cm, Isola Bella, Palazzo Borromeo.

⁴¹ Non è chiara la vicenda di questo dipinto, registrato nel 1833 tra i “Quadri dei migliori autori” presenti nel Palazzo Borromeo dell'Isola Bella (sulla natura di questo documento, si veda *Collezione Borromeo*... cit., pp. 392-393).

⁴² Così nelle parole di E.P. Bowron: “a possible record of a lost preparatory sketch for the final design” (*Pompeo Batoni. A Complete Catalogue*... cit., I, p. 89). Le misure indicate da Bowron vanno rettifiche come qui indicato, nota 40.

⁴³ Sulla natura di questo documento si veda la nota 41.

⁴⁴ Passo valorizzato in F. Mazzocca, *op. cit.*, p. 188.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁶ G. Bossi, *Notizia delle opere di disegno pubblicamente esposte nella Reale Accademia di Milano nel maggio dell'anno 1806*, Milano 1806. Sul ruolo giocato da Batoni e dalle pale provenienti dalla chiesa dei Santi Cosma e Damiano in quel contesto, come testimoni “del bello ideale” e dell’“arte presa nel suo grande”, nelle parole di Giuseppe Bossi, si veda F. Valli, *Dalle raccolte didattiche al Museo. Modelli della formazione artistica a Brera fra Settecento e Ottocento*, in *Milano, Brera e Giuseppe Bossi*... cit., pp. 297, 302-303.